



Ator Social e Personagem e suas Implicações no Documentário¹

João Nunes da SILVA²
Anderson de Souza ALVES³
Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA
Fundação Universidade do Tocantins, Palmas, TO

RESUMO

A partir do conceito de realidade nas ciências sociais e sua referência com os documentários, questiona-se como a linguagem cinematográfica tenta se aproximar da complexidade do mundo real. Discute-se ainda as possíveis limitações que a obra terá em relação a sua matéria prima, a realidade histórica, a partir dos conceitos de ator social e personagem no filme documentário e suas implicações para a representação ou interpretação da realidade. A questão central que orienta este estudo é: em que medida ator social e personagem interferem ou garantem veracidade à obra?

PALAVRAS-CHAVE: Ator social, personagem, documentário, construção de personagem.

Introdução

A realidade tem sido objeto de várias discussões no âmbito das ciências sociais no intuito de compreendê-la e explicá-la. Afinal, o que é realidade? A priori, podemos considerar a realidade relacionada aos acontecimentos e ações que envolvem os indivíduos ou grupos na sociedade. Partindo dessa compreensão, o cinema documentário busca, por meio de mecanismos próprios da linguagem cinematográfica, representá-la. Nesse processo encontram-se as categorias personagem e ator social, as quais são utilizadas com vistas a proporcionar uma compreensão mais próxima possível dos acontecimentos históricos, isto é, do mundo real, vivido por pessoas comuns.

As divergências acerca da representação da realidade pelo filme documentário resumem-se na questão: é ficção ou não-ficção? A primeira linha levanta o debate sobre a submissão do fato a uma equipe de produção, direção, escolha dos atores sociais, etc. A segunda, da não ficção, ressalta que a realidade nunca conseguirá ser representada por um produto. Dessa maneira o documentário apresentaria uma versão do fato.

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia – UFBA-FACOM-UFBA, email: jnunes7@gmail.com

³ Estudante de Graduação 3º semestre do Curso de Jornalismo da UFT, email: andy_other@hotmail.com



Este artigo busca discutir as categorias personagem e ator social e suas implicações quanto ao tratamento dos fatos representados nos filmes documentários. A questão que se coloca é: em que medida tais categorias contribuem para a compreensão do que chamamos de realidade? Nesse sentido, de que forma personagem e ator social são utilizados nos documentários para construir uma realidade de fato representativa?

Realidade e Representação

A realidade constitui numa das preocupações fundamentais das ciências sociais. Muito se fala ou se escreve sobre o assunto, todavia, é importante considerar que nem sempre temos uma compreensão suficiente sobre esse conceito. Cabe às ciências sociais, portanto, dar conta de algo tão complexo e que envolve o sujeito e o mundo a sua volta. Podemos incluir nesse processo complexo chamado realidade as coisas e pessoas, acontecimentos e ações diversas, vistos a partir das lentes individuais e pelas coletividades. Dessa forma, realidade não é algo dado, objetivo e pronto, pois existe a partir do momento em que o indivíduo processa em função da capacidade cognitiva de apreender aquilo que vê ou sente.

Poderíamos considerar ainda a realidade como tudo aquilo que existe e que é exterior ao indivíduo. Tal definição é por demais simples, pois, não temos como considerar a existência de algo sem a sua relação com o indivíduo. As ciências sociais têm buscado estudar a realidade a partir da perspectiva da objetividade e da subjetividade. O positivismo apresenta-se como uma forma concreta dessa pretensão de abarcar a realidade como se fosse algo objetivo e por sua vez passível de mensuração. Mas, aos poucos se percebeu que entender a realidade como algo objetivo e mensurável sob a lente positivista não é suficiente, pois por mais que se tente entendê-la, a realidade será sempre objeto de discussão, uma vez que nem tudo é visto na sua totalidade; o mais próximo que o ser humano é capaz de chegar a compreender são fragmentos da realidade. Daí a importância da análise subjetiva, baseada na interpretação de acontecimentos, fatos e ações.

As abordagens voltadas para o indivíduo e sua apreensão ou interpretação da realidade tem empreendido esforços com vistas a explicá-la. O interacionismo simbólico e a fenomenologia são exemplos. Nessas perspectivas o pesquisador percebe a impossibilidade de se alcançar a precisão sobre o que se entende por realidade, todavia,



nota-se a possibilidade de explicação de fragmentos da realidade a partir da experiência dos indivíduos e sua construção de significados diante de fatos e ações experienciadas no mundo histórico. Com isto, a realidade está relacionada à capacidade cognitiva, sensorial e emocional dos indivíduos perante situações em que se encontrem. A forma de expressar o que sente, pensa e vê pode variar de pessoa para pessoa, contudo, é possível encontrar algo comum à maioria, o que resultaria numa representação de realidades. A subjetividade é, portanto fundamental para a análise e reflexão das realidades sociais. Podemos considerar que não existe apenas uma realidade, mas sim experiências de indivíduos e coletividades que expressam sentidos e significados os quais se constituem em representações de realidades. Essas representações são formuladas a partir de interiorizações do mundo exterior pelos indivíduos, que, na compreensão de Bourdieu (1980), constituem *habitus* ou “sistemas de disposições duráveis e transponíveis”.

A partir da perspectiva de Bourdieu se entende a realidade como uma construção do indivíduo no mundo ou de suas experiências diante das estruturas estabelecidas introjetadas pelo sujeito que, ao mesmo tempo, exterioriza-as de alguma forma. Nesse processo de exteriorização o indivíduo influencia também na estruturação de novas realidades. Vê-se que a leitura proposta por Bourdieu trabalha com a objetividade e com a subjetividade como uma forma de encontrar uma saída para a dualidade em relação ao estudo da realidade social.

Nessa perspectiva podemos considerar o documentário como uma forma de expressão da interiorização do mundo exterior e, concomitantemente, a exteriorização da interioridade desde o processo de produção fílmica até a sua exibição nos diferentes contextos. Os atores sociais a partir de depoimentos e, a direção e produção, por sua vez, exteriorizam a partir dos recursos narratológicos diversos utilizados no filme. Tal exteriorização expressa pensamentos, sentimentos e emoções, configurando-se numa leitura do mundo a partir dos diferentes contextos e estruturas. Em outras palavras, essas exteriorizações constituem formas de representação e interpretação do mundo histórico, isto é, da realidade.

Representar a realidade pode ser uma tarefa difícil tanto para o cinema documentário como para a reportagem televisiva que também representa os fatos através das imagens.



A proposição de fazer ambos os ofícios já implica em questionamentos éticos se pensarmos já de início na delimitação do fato/objeto a ser representado. Este recorte é inerente a prática das duas atividades. No cinema, aqui especificamente documentário, as delimitações começam pelos aspectos técnicos. O campo filmado já é um recorte centralizado do espaço físico.

Também a escolha dos atores sociais pela equipe de produção e direção para contar a história pretendida submete uma parcela do fato à fala destas. Problemática semelhante a do repórter de televisão, pois, na prática, terá de escolher as fontes certas para conseguir informações sobre o fato a ser representado; o que se dá principalmente através de filmagens cujas imagens serão selecionadas com objetivo de mostrar o produto (reportagem) de acordo com uma angulação (seja pessoal, o que é raro, ou, como é mais comum, de acordo com a visão do veículo em que trabalha).

O paradigma básico de qualquer representação social é o fato de que ela nunca poderá ser o objeto que representa. As limitações técnicas e tecnológicas ainda não nos permitem transformar a realidade pura num produto, até porque o conceito de realidade é bastante fluido, o que nos leva a uma questão para além da pragmática filosófica. Contornando esse paradigma, consideramos que as verdades apresentadas por uma matéria jornalística ou um filme documentário podem ser consideradas versões de uma realidade com as ressalvas de estarem submetidas ao processo do fazer. Por outro lado, nem por isso deixam de apresentar alguma verdade. “A representação é uma amostragem, um aspecto, uma interpretação da realidade de quem faz e de quem assiste” (Carroll, 2005).

Para (Nichols, 2005, p.25) “todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” Além deste conceito de evidência teórica, tecnicamente, a matéria prima de um filme é a própria realidade. O suporte da imagem no cinema, a fotografia, é um meio para ver, ou imaginar ver, a realidade. Segundo Walton (2005) em sua tese da transparência fotográfica, a fotografia é um suporte que representa, com alguma fidelidade, o real. Como exemplifica em seu ensaio, enquanto o pintor constrói a imagem a partir de sua imaginação, o fotógrafo usa a câmera para capturar o recorte da realidade que será a foto, ou seja, não é ele quem faz a imagem, ele a clica/filma. Com



esses apontamentos chegamos novamente à conclusão de que o real, em seus aspectos mais básicos, faz parte do cinema tanto de ficção quanto documentário.

Se de um lado o documentário é um apanhado de recortes do fato/objeto, submetido aos processos estruturados pelas vias de quem faz, pela participação de quem é filmado (os atores sociais), de outro, e de fundamental importância, tem o espectador (Bill Nichols, 2005). “O fazer é apenas uma etapa do filme, seu sentido será também produzido por quem assiste” (ODIN, 2000). Odin explica que o espectador também tem o poder de dar significado porque o conteúdo de um filme documentário será julgado de acordo com sua perspectiva de sujeito na sociedade. Menezes (2004) também é da opinião de que o documentário, durante o processo de recepção, ganha novos significados. Nessa perspectiva prefere utilizar o conceito de representificação em vez de representação da realidade. Ainda na sua concepção, o ator social personagem constrói significados à realidade a partir da relação estabelecida no processo de produção do filme. Para Menezes (2004, p. 94) pensar o filme como um processo que se dá a partir da produção à recepção permite compreendê-lo numa perspectiva relacional entre cinema, realidade e espectador. Essa compreensão de representificação nos ajudará mais adiante a analisar a relação ator social e personagem e suas implicações no processo fílmico no que diz respeito ao tratamento da realidade no documentário.

Realidade no Documentário: possíveis interferências

Por ser um conceito tão aberto e ambíguo o documentário é um gênero difícil de definir, mas nos ajuda então entender melhor esta questão a seguinte definição do termo:

Não é uma definição completa em si, que possa ser abarcada por um enunciado [...] A definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado em comparação com indiferença ou ódio, e cultura adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda.
(Nichols, p.47)

A afirmação nos revela algo significativo sobre que tipo de história o documentário irá representar: fatos sociais do mundo histórico. Esses fatos têm dimensões muito maiores do que o cinema é capaz de capturar apenas com imagens ou quaisquer outros recursos de sua linguagem. Por mais que a objetiva possa apreender ações que fogem ao olhar humano elas só representam uma dimensão centralizada do mundo físico. As imagens por si só são textos incompletos porque muitas vezes não são suficientes para a



compreensão aprofundada do fato. Se a ação filmada sofre um recorte literal, necessário por conta do limite de tempo diegético que o filme terá, faz-se necessário outro tipo de texto. Pode ele ser uma *voz over* ou *voz de deus* ou do depoimento do ator social (Nichols, 2005), cuja ação tenha alguma relação com sua vida (participante, espectral).

Essa representação, por sua vez, procura abordar um fato a partir de um referencial. O ponto de vista de qualquer documentário será apresentado ao espectador ao longo do filme de maneira linear (ou não) e ele “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (Nichols, 2005). Fica, então, implícito que ainda são necessárias estratégias narrativas para “costurar” a ideia defendida pelo documentário sobre aquela realidade (Vallejo, 2008).

Quando são mostrados os vários ângulos do fato, com pontos de vista diferentes a partir dos atores sociais, o documentário também poderá recorrer a outras estratégias da linguagem cinematográfica que atribuam valores morais às cenas. Com um pouco de atenção, em muitos filmes, pode-se notar, por exemplo, que um personagem ator social ou uma situação X apareça de maneira negativa ou positiva. Isso ficará evidente também através da música escolhida para a cena, dos próprios trejeitos do ator social, do cenário, enfim, de estratégias técnicas bastante reconhecíveis, muito presentes na ficção. Mas, mesmo que o filme construa um sentido arbitrário, o espectador pode aceitá-lo ou não.

Odin (2005) chama a atenção para o espectador ao colocar os fatores socioculturais como possíveis determinantes de sua visão sobre os filmes. Portanto, aquilo que se apresenta como realidade corre o risco de parecer correta, generalizada, errada, sem relevância, etc. A visão do espectador como sujeito no mundo social fará toda a diferença, pois será o ângulo sob o qual as informações recebidas serão interpretadas. O público é então receptor de um texto o qual apresenta algumas imposições; ou seja, um filme, por exemplo, direciona o olhar, considerando as escolhas feitas na sua produção. Odin, a partir de sua leitura de Sol Worth, considera, dessa forma, que embora o processo de comunicação se complete a partir do contexto do espectador, haverá um direcionamento, um determinado olhar a partir de quem o produziu, considerando os



programas de efeitos presentes na obra. “O espectador não é livre nem individual, ele compartilha, com outros, algumas imposições” (p. 30).

A título de exemplo, lançamos como pressuposto dois documentaristas se depararem com um fato considerado relevante que decidiram representar separadamente. Já fica implícito que cada um mostrará um ponto de vista, o qual poderá ser até parecido, mas não igual, sobre o objeto. As escolhas sobre o que a câmera de cada um irá se voltar serão diferentes. Mesmo que ambos peguem os mesmos ângulos e os mesmos atores sociais ou até as mesmas imagens, na ilha de edição a montagem será feita baseada em escolhas, agora sobre o material bruto. Tomadas e cenas de certas pessoas poderão ser descartadas se assim o editor quiser. A relação do diretor com o conteúdo, portanto deve ser levada em conta e soma mais um argumento a favor do documentário como apresentação de um ponto de vista subjetivo sobre a realidade.

Em *Santiago* de João Moreira Salles (2007). O filme é uma autocrítica que revela essa relação entre diretor e ator social. “A história do diretor mistura-se com a da personagem e percebemos as peças que uma produção fílmica pode nos pregar” (FARINA, 2010, p. 347). Também em *Salve o Cinema*, de Mohsen Makhmalbaf (1995), no qual é registrada a relação de poder entre o diretor e atores amadores. Sua intenção era conseguir pessoas para atuar no seu próximo filme de ficção, mas uma legião de pessoas das mais diferentes idades e intenções respondem um anúncio de jornal. Os testes são filmados e transformados no documentário em questão. Ao longo do filme, vemos o próprio Makhmalbaf propor jogos de dominação testando os limites dos atores, muitas vezes chegando ao abuso.

Por todas essas interferências sobre o acontecimento o documentário é ambíguo como o mundo real. Ao mesmo tempo em que trata da realidade também pode manipulá-la de acordo com os seus objetivos ou pontos de vista. Mas, se o mundo real contém dimensões imensuráveis, com o cinema, em partes, acontece o contrário. Enquanto linguagem é finita e mensurável como técnica. Quanto ao seu significado dependerá muito do espectador, pois os signos têm poderes imprevisíveis. “Ou seja: no filme não há somente discurso claro, mas também uma menção direta à realidade ambígua – dotada de vários significados, como é nossa percepção da vida” (Araujo, 2008). Essa ambigüidade com o mundo real é, pois, passível de diversos sentidos e significados quando se trata da participação de pessoas representando a si mesmo e apresentando



suas versões sobre acontecimentos dos quais fizeram parte ou não. No documentário essas pessoas são os atores sociais e, ao mesmo tempo, são personagens no filme. Vejamos então as implicações entre ator social e personagem no filme documentário.

Implicações Ator Social, Personagem

O processo de transformação da pessoa em personagem acontece quando ela participa da construção do filme seja com sua imagem, depoimentos ou falas a partir do seu cotidiano no mundo histórico. Mais tarde, tanto a pessoa quanto seu depoimento, irão se tornar parte do que será o produto final, o filme pronto. Essa participação será usada na produção como uma fonte mais concreta e/ou afirmativa cujo depoimento servirá ainda como guia da narrativa, ou seja, como fonte de veracidade.

A pessoa participante do filme é chamada de ator social, conforme Nicholls ((1993). Mas, é com a participação desse ator social no processo de filmagem que se tem a construção do personagem. Vallejo atribui à noção de construção de personagem a necessidade de ordem dramática: “no cinema um personagem não existe até que tenha sido construído e o espectador tenha chegado a conhecê-lo” (2008, p. 74).

O ator social é assim chamado principalmente pelo fato de fazer parte de uma história com a qual, de alguma maneira, tem relação direta com a realidade. Isto é, com os acontecimentos do seu contexto social e histórico. Aqui se tem uma diferença fundamental em relação aos filmes de ficção: mesmo que nos filmes de ficção os atores não sejam profissionais, eles atuarão profissionalmente. Desse modo o espectador verá nesses filmes muito mais o personagem do que de ator social. Isto porque um dos motivos centrais, na ficção, é o fato desse ator participar do filme como um profissional e não ter a liberdade de representar a si próprio. Embora a história apresentada seja baseada em fatos reais, até mesmo presente na vida daquela pessoa, o mesmo estará submetido à direção e a um roteiro escrito por outra pessoa. Em contrapartida, no documentário o espectador tende a ver mais a pessoa (o ator social) do que o personagem construído no filme.

Em *Cidade de Deus* (Meireles, 2002), cujo enredo conta a história de moradores de uma favela carioca com seus problemas relacionados à violência e a criminalidade, foram usados atores não-profissionais da própria comunidade. No caso dos documentários a história acontece a partir de atores sociais os quais representam a si próprios. Sua



presença no filme os torna em personagens de si mesmo. Essa escolha dependerá muito das intenções da produção, pois, ao ser transformado em personagem o ator social atribui novos significados á sua própria história vivida. Essa é então uma das implicações presentes na relação ator social e personagem no documentário quando se trata de representação da realidade.

Uma vez acontecido o fato o que resta dele são as impressões ou interpretações sobre o passado e, ao se tornar história a partir do ator social transformado em personagem, não há como ser fiel de fato aquilo que se entende por realidade. Dessa forma, o espectador tem acesso apenas a versões do acontecido, isto é, fragmentos de uma realidade inacessível.

Em *Ônibus 174*, de José Padilha, filme que trata do sequestro de um ônibus por jovem morador de rua, Sandro Nascimento, no Rio de Janeiro em 2000, há, dentre os vários depoimentos, o de uma assistente social que conheceu o rapaz. Como o filme em questão pretendia mostrar uma visão humanizada de Sandro, a assistente social (pessoa ou profissional) passou a ser uma personagem importante para a construção dessa ideia porque no seu depoimento fala sobre a vida dos garotos de rua, como foi Sandro. Se a produção quisesse deter-se apenas na ação do sequestro, teria optado pelos depoimentos de outros atores sociais, certamente as vítimas e policiais que participaram da operação além das imagens de televisão.

Mas Padilha optou por apresentar uma visão diferente da mostrada pela mídia do personagem Sandro Nascimento. O filme esbarra num problema: se alguém quiser ter acesso a Sandro como pessoa real, ou mesmo a sua história contada por ele próprio, não conseguirá. Sobre ele existem referências somente a partir de depoimentos de terceiros. Isto pelo fato de que o ator social, embora tenha sido utilizada sua imagem no documentário (capturadas pelas câmeras de TV), não teve a oportunidade de apresentar sua versão, a qual, por sua vez, caso tivesse sido possível, também não deixaria de ser mais uma versão do acontecimento.⁴ Sandro foi então um ator social que não teve voz. Por outro lado, foi transformado num personagem pelo processo de filmagem, o que

⁴ Sandro Nascimento tentou assaltar um ônibus da extinta linha 174, na cidade do Rio de Janeiro, mas acabou cercado pela polícia. Diante disso, tomou como reféns os passageiros do ônibus por horas até ser capturado e morto pelos policiais. A maior parte da ação, inclusive do assassinato, foi registrada e transmitida ao vivo por várias redes de televisão.



inclui os diversos depoimentos a seu respeito, além dos demais recursos narratológicos utilizados para contar a sua história.

Ainda no exemplo de *Ônibus 174* há de se apontar outra implicação do ator social e personagem: Sandro representa e cria um personagem para as câmeras de TV, que filmavam todo evento, e para os policiais, pois ele, como ator social, interpretou um personagem, nesse caso, de si mesmo. Posteriormente, foi transformado em personagem a partir da produção do filme.

Com isso, chegamos à implicação de que, quando o ator social é colocado diante das câmeras, pode também representar, passar uma imagem agradável a seu favor⁵; isto é, ele pode apresentar uma versão mais elaborada sobre o aquele momento, ou sobre algo vivenciado. Essa *mise en scene* interfere na história como mais uma das tantas possíveis, presentes no documentário. Mas, o Sandro construído no filme, para além das imagens do sequestro, é, também, um personagem criado por meio de diferentes discursos, depoimentos, imagens e demais elementos utilizados paralelamente na narrativa da obra ao contrário dos demais atores sociais.

Em *O Rap do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) a intenção de mostrar acontecimentos frequentes, relacionados à violência urbana na cidade de Recife, a participação dos atores sociais foi fundamental. O filme trata de uma *justiça fora da lei*, na qual alguns moradores denominados justiceiros, “combatem” os criminosos que cometem delitos contra outros moradores da comunidade. Em se tratando de apresentar fidelidade à realidade, é muito mais seguro dar voz aos atores sociais. Quanto mais eles falaram, mais isenta do veredicto moral a produção ficou. *A voz do documentário* (NICHOLS, 2005), foi construída pelas pessoas que vivem no contexto no qual o filme se baseia.

Quanto ao espectador, já dissemos que ele construirá seu julgamento de maneira imprevisível. Por outro lado, este mesmo julgamento será construído a partir de uma

⁵ Temos aqui uma situação complexa, pois, Sandro, ator social, interpretou um personagem para o público que se encontrava no local e para o espectador que o acompanhava pela TV durante o evento do sequestro. Em outro momento, agora no filme, Sandro é um personagem construído pelo olhar do cineasta, uma vez que foi humanizado a partir dos depoimentos intercalados às imagens do sequestro; para os telejornais Sandro foi revelado como um criminoso, violento e perigoso. Mas, no filme é mostrado como uma vítima da sociedade.



versão apresentada por esses atores sociais e pelos demais recursos fílmicos para tornar crível a mensagem do filme. O processo de aceitação da mensagem, por mais complexas que sejam suas nuances, trás no pólo emissor um produto pronto e direto. O espectador tem para reflexão uma obra finalizada, cuja mensagem se tornará completa durante o processo de recepção. Desta feita, não só a assistente social, como as outras pessoas que participaram com depoimentos no filme *Ônibus 174* foram escolhidos para garantir mais verdade ao filme. O mesmo vale para *O Rap do Pequeno Príncipe*. Em outras palavras, significa um recurso utilizado para garantir o pacto documentário. Isto é, que o espectador ao assistir o filme encontra elementos com os quais se identifica.

Diante do exposto podemos indagar: como a participação de atores sociais ao serem transformados em personagens permite ao espectador aceitar a história como verdadeira, tendo em vista a possibilidade de encenação do próprio sujeito histórico (ator social) além das estratégias e outros recursos narrativos utilizadas no filme? Seria o ator social um mero personagem, sendo que a única verdade possível para o espectador é o fato de aquele ser um sujeito histórico interpretando sua própria história com o auxílio de todo um aparato cinematográfico a mercê do cineasta e de toda a equipe de produção? A autenticidade da obra seria simplesmente o fato de contar com os sujeitos do mundo histórico, mas, durante o processo de filmagem tudo se transforma em ficção de modo que o espectador apenas vê o produto finalizado onde os atores sociais são personagens construídos? Essa construção pode ser por meio da *mise en scene* do próprio sujeito histórico participante e ou de todo o processo de produção da obra. A única verdade então é a da realização do filme, como no Cinema Verdade evidenciado por Morin e Jean Rouché em *Crônica de um verão*(1960). A realidade por sua vez é apenas o seu simulacro.

Valejo afirma que os atores sociais, por serem pessoas do mundo histórico, constituem elementos de identificação com o mundo do espectador, o que Odin (1984) chama de pacto documentarizante. Sua referência sobre esse ator social poderá ser de semelhança. O indivíduo e sua história mostrados no filme podem ser conhecidos ou algo que o lembre. Nesse momento o sujeito mostrado no documentário é um ator social, isto é, um sujeito real e do mundo histórico tal qual o espectador.



Todavia, como já vimos, esse ator social é também um personagem construído pelo processo de produção fílmica. Ao ser escolhido e colocado diante das câmeras o ator social interpretará sua história, inclusive com direito à representação “romantizada”. Nesse processo temos a atribuição de novos significados de acontecimentos e ações vivenciadas por indivíduos e coletividades. Sendo assim pode-se questionar em que medida ator social e personagem utilizados permitem ao espectador a aproximação com a realidade histórica, como acontecimentos e sua relação com os atores sociais envolvidos?

As estratégias de construção do personagem são próprias da linguagem cinematográfica e estão bem definidas. Sua ligação com a trama é intrínseca e necessária, principalmente quando o produto apresenta um ponto de vista arbitrário sobre a realidade. De fato, a construção do personagem ajuda na atribuição de valores importantes para essa visão que o filme deseja mostrar.

Recursos têm a função de guiar o espectador quanto a estar ciente da mensagem que a produção deseja passar. Sem eles, dependendo do conteúdo e do espectador, o filme fica restrito apenas as imagens e sons crus, o que levaria a um filme antropológico (por sua vez poderá também ser limitado quanto à amostragem). Pressupomos não ser a intenção de um filme questionador apresentar um conteúdo complexo e de difícil acesso para todos os públicos. A história contada tem de ser, de alguma forma atraente. Nesse sentido, abrir mão do recurso de depoimento dos atores sociais significa uma grande perda. Se a imagem e a edição já são bastante questionáveis, e um filme usar apenas elas sem depoimento, a versão se torna mais questionável, o que resulta na possível perda do pacto documentário. Por isso o depoimento dos atores sociais atribui credibilidade a obra.

O que se coloca em cheque é a parte da edição. Pensando no depoimento do ator social, se sua imagem pode ser manipulada, seu depoimento também poderá ser. Suas falas poderão ser cortadas e mudadas da sequência como foram ditas. Isso implica em questionamentos da edição. Mas, por outro lado, é evidente e quase incontestável o fato de que as falas são das pessoas (dos atores sociais). O que quer que tenham dito é a história de acordo com a sua visão.



A atribuição de valores aos personagens é uma estratégia narrativa bastante importante. Podemos questionar esses valores, mas, por outro lado, eles apenas repetem o que já existe no mundo social. As pessoas podem ser mocinhas ou vilões para um grupo ou indivíduo, enquanto para outros será o oposto.

Considerações finais

Se um sujeito não conhece o mundo mostrado pelo filme documentário que assiste, sendo ele um espectador exigente, necessitará de muitos elementos que comprovem a verdade. O ator social, por mais que romantize sua história e conte apenas sua versão, ainda assim será a melhor referência para quem não tem nenhum conhecimento ou até mesmo conhecimento prévio sobre o fato representado.

Tendo em vista a facilidade da manipulação da imagem, o depoimento do ator social, mesmo que também esteja sujeito a manipulações pela edição, garante uma voz autêntica. O que deve ser questionado é a montagem e não a autenticidade da captura seja das imagens, da voz ou do que está sendo dito.

Se um filme precisa de personagens para se fazer compreendido e os atores sociais são os personagens do gênero documentário, sua versão sobre a história contada é importante. Dizer que ele é personagem é apenas um termo técnico. A exemplo das matérias jornalísticas, as pessoas entrevistadas se tornam personagens daquele texto e nem por isso sua credibilidade total será abalada.

E o mais importante sobre as versões de uma história (real) é que a representação jamais terá todas as dimensões da realidade. Agora, um filme pode ter a capacidade de oferecer diversos pontos de vista e criar sensações. Certamente não serão de todo confiáveis porque essas sensações foram criadas por outrem. A experiência de assistir um filme que aborda um tema real é se entregar as evidências criadas pela linguagem cinematográfica. Porém, o espectador tem uma visão particular da realidade e, durante o filme ou até depois, poderá questioná-la. De qualquer maneira, o documentário está muito mais para deixar questões do que respondê-las.



Referências

ARAÚJO, Mauro Luciano de. *A espessura do imaginário no documentário – a imagem e a ideologia*. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Universidade Federal de Sergipe: 2008. Pdf Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/araujo-mauro-espessura-do-imaginario-no-documentario.pdf>

BOURDIEU. P. *Le sens pratique*. Paris. Minuit, 1980

CARROLL, Noel. *Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual*. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol.II. São Paulo: Senac, 2005

FARINA. Daniela, *A realidade é uma falácia: uma abordagem do cinema documental*. Cadernos do CEOM – Ano 22, n. 31 – Espaço de memória: abordagens e práticas. Disponível em: <http://apps.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/viewFile/551/373>. Acesso em 13 julho de 2011

MENEZES, Paulo. *Representificação As relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento*, in *RBCS Vol. 18 nº. 51 fevereiro/2003*. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/%0D/rbcsoc/v18n51/15987.pdf>. Acesso em 23 de mai de 2010

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

ODIN, Roger, GUYNN, Willian. *Cinéma et réalité*, Saint Étienne CIEREC- Univesidad de Saint Étienne, 1984.

_____. *De la ficction*. Bruxelles: Editions de Boeck Université, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

VALLEJO VALLEJO, Aida. *Protagonistas de lo real: La construcción de personajes em el cine documental*. *Secuencias: revista de historia del cine* 27. Universidad Autónoma de Madrid. (2008): 72-89. Pdf. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10486/3946> . Acesso em 26 nov de 2010.

WALTON. Kendall. *Sobre imagens e fotografias: respostas a algumas objeções*. In. RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e*



narratividade ficcional. Volume II. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

Filmografia

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles; Kátia Lund. Brasil: O2 Filmes; Video Filmes; Globo Filmes; 2002. 130 min. DVD

CRÔNICA DE UM VERÃO. Direção: Edgard Morin, Jean Rouché. França. Argos Filmes, 1961. 85 min, colorido, DVD

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha; Felipe Lacerda. Brasil: Zazen Produções, 2002. 150 min. . DVD.

O RAP DO PEQUENO PRÍNCIPE CONTRA AS ALMAS SEBOSAS. Direção: Paulo Caldas; Marcelo Luna. Brasil: Luni Produções; Raccord Produções; Rec Produtores Cinematográfica, 2000. 75 min. Colorido, VHS

SALVE O CINEMA. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Irã: Amoon; Green Film House; 1995. 75 min. Formato. DVD.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Brasil: Videofilmes Produções Artísticas Ltda, 2007. 80 min. DVD.